

Виктория Суковатая

Харьков, Украина

«ДРУГОЙ» ЭЙЗЕНШТЕЙН:  
«ОСНОВАТЕЛЬ БОЛЬШЕВИСТКОГО КИНО»  
ИЛИ «ЕВРЕЙ ИЗ РИГИ»?

Традиционная точка зрения на творчество Сергея Эйзенштейна, которая десятилетия доминировала в советской педагогике и эстетике, состоит в том, что он, всемирно признанный гений, основатель теории монтажа, родившийся в Риге в 1898 г. у русской матери и отца еврея, был абсолютно нерелигиозным, секуляризованным человеком, который не проявлял ни малейшего интереса к своим этническим и религиозным корням.

С одной стороны, символом его творчества как на Западе, так и в СССР в течение многих лет оставался «Броненосец “Потемкин”» (1925) как классический пример революционно-ангажированного кино. С другой стороны, фильмы С. Эйзенштейна входят в программы всех западных киноакадемий как образец русского авангарда и «нового языка кино». Таким образом, эти две линии являются конкурирующими в интерпретации его творчества: с одной стороны, это пример революционной пафосности и монументализма в кино, с другой — пример интеллектуального авангардизма в духе теорий М. Бахтина, психоанализа и предтеча семиотики визуального знака.

Однако наиболее парадоксальным является тот факт, что фильмы Эйзенштейна, несмотря на мировое признание и революционный пафос, уже начиная с 30-х гг. редко показывались советской массовой аудитории. Фильмография великого режиссера была практически неизвестна в советское время, а в постсоветское остается недоступной широкой публике даже на дисках.

Этнические (еврейские), рижские и прибалтийские истоки творчества Эйзенштейна, религиозная (иудейская) символика в его фильмах практически никогда не рассматривалась. Более того, французский «просоветский» историк кино Жорж Садуль в своем труде по истории кино называет Эйзенштейна «немцем»<sup>1</sup>.

Можно предположить, что на фоне очаровательно-народных комедий Григория Александрова («Цирк», «Волга-Волга») и Ивана Пырьева («Трактористы», «Свинарка и пастух») и военно-патриотических фильмов «Подвиг разведчика» Бориса Барнета и «Молодая гвардия» Сергея Герасимова фильмы Сергея Эйзенштейна очень скоро стали восприниматься широкими (и преимущественно мало-

---

Настоящая статья подготовлена в результате стажировки в Университете им. Джорджа Вашингтона (*George Washington University, Washington, DC, USA*) и работы с фильмотекой этого университета при поддержке гранта от Американских советов международного образования (*ACTR-ACCELS*), Программы развития молодых преподавателей (*JFDP*) и Бюро образования и культуры Госдепартамента США (*Bureau of Educational and Cultural Affairs of the US Department of State*). Выражаю благодарность проф. Роберту Макруеру (*Robert McRuer, George Washington University*) за критические замечания и проф. Юрию Левингу (*Yuri Leving, George Washington University*), курсы которого по истории кино я посещала и дискуссии с которым были весьма плодотворными.

грамотными) советскими массами (и их не менее малообразованными вождями) как интеллектуальное элитарное кино, не менее элитарное, чем, скажем, фильмы Луиса Бунюэля или позднего Андрея Тарковского. Именно авангардистский язык, многослойный символизм фильмов Эйзенштейна способствовал этому.

Однако существует также мнение, с которым, вероятно, согласятся все смотревшие фильмы Эйзенштейна: несмотря на то, что главный фильм Эйзенштейна посвящен восставшим матросам и называется «Броненосец «Потемкин»», самым ярким впечатлением после этого фильма остается эпизод с Потемкинской лестницей и расстрелом на ней мирных граждан (который в общем-то и является визитной карточкой этого фильма).

В своем исследовании я хочу показать, что этничность (еврейское происхождение) действительно оказала значительное влияние на творчество Сергея Эйзенштейна, что идеологические (советские) сюжеты использовались режиссером в качестве ф о р м ы в ы р а ж е н и я, некоего соблюдения «условий», в то время как сознательно или бессознательно этничность (еврейская) и религиозность (иудейская) выступают как основной посыл, доминанта его фильмов.

Неверно утверждать (как это было принято в советском киноведении), что «еврейская тема» абсолютно не волновала великого мастера. Известно, что некоторое время Эйзенштейном владела идея сделать фильм про рассказы И. Бабеля про одесского налетчика Беню Крика, поставив его в один ряд с такими героями раннерволюционного эпоса, как Камо, Чапаев, Котовский... Эйзенштейн внимательно изучал бабелевскую «Конармию», однако этот его замысел остался нереализованным.

В 1941 г. Эйзенштейн высказывает желание снять фильм о судебном процессе 1913 г. над Менделем Бейлисом, обвиненном в ритуальном убийстве христианского мальчика Андрея Ющинского, — как мы видим, пророческая интуиция художника была сильна, так как вскоре после окончания войны начинаются пригнобительные антисемитские кампании в СССР, известные как «дело врачей» и «гонения на космополитов», которые по своей логике во многом повторяли антисемитские процессы в дореволюционной Российской империи. И этот замысленный Эйзенштейном фильм, разумеется, снят не был.

Наконец, существует еще один нюанс, на который следовало бы обратить внимание любому смотревшему фильм «Старое и новое» («Генеральная линия»), — отдельные его эпизоды имеют отчетливо выраженную иудейскую, ветхозаветную символику! В этом фильме есть эпизод, который оказывается центральным в плане эмоционального воздействия и объема текста. Это сон Марфы, героини фильма, к которой во сне приходит ее тощая корова и показывает свое сухое вымя. Затем появляется целое стадо коров — тощих, костлявых, которые становятся на колени и кланяются. Коровы поднимают головы к небу, и из облаков в блеске солнечных лучей к ним спускается огромный племенной бык. Вымя коров набухают молоком, спины выпрямляются, соски не выдерживают напора молока и раздражаются молочным дождем, ливнем. Перед этим Эйзенштейн со своей группой снимают эпизод свадьбы коровы с быком, когда корова появляется увитая гирляндами роз, как деревенская девушка<sup>2</sup>.

Что напоминает визуальный ряд и даже просто пересказ сценарных записей этого эпизода?

Мне представляется очевидным, что он как бы делает зримыми метафоры из Библии, комбинируя их в разных вариантах: это и метафора рая как «молочных

рек», это и переосмысленные тощие коровы, которые, по Библии, съели коров тучных, а у Эйзенштейна они сами становятся тучными благодаря быку. Вообще весь видеоряд выглядит, как сплошная цитата из библейских текстов, ироническая и возвышенная одновременно.

Каков был статус еврейской темы в советском кино послереволюционных лет? В какой степени в это кино можно было «безболезненно» вводить национальную (еврейскую) и религиозную (ветхозаветную) символику?

С одной стороны, советское правительство, отменив все сословные, религиозные и этнические ограничения, черту оседлости и процентную норму для учащих евреев, действительно могло восприниматься как истинно народная и прогрессивная власть. С другой стороны, в 1918—1920-х гг. еврейские секции коммунистической партии и центральный Комиссариат по еврейским национальным делам прокламируют закрытие всех еврейских общин, синагог, хедеров и иешив, запрещая преподавание иврита во всех учебных заведениях Советской России, объявив его «реакционным языком». В это же время начинается административная борьба против сионизма, а обращение к еврейской проблематике в искусстве происходит только с целью «пропаганды пролетарской солидарности средствами искусства».

Могло ли в этом контексте состояться открытое обращение Эйзенштейна к еврейским темам или образам иудаизма?

Для многих деятелей искусства утверждение «русской» этничности как своей и отказ от еврейского происхождения интерпретировался как проявление интернационализма (ср. случай Льва Троцкого).

Как вытекает из исследования М. Черненко, еврейская религиозная и национальная жизнь и еврейские герои могли существовать на советском экране только в сугубо регламентированных формах: 1) в качестве примера пробуждения классового революционного сознания у «национальных и религиозных меньшинств», порабоцевавших царизмом; 2) в качестве гротескного, опереточного, фольклорного фона, концепция которого, пожалуй, единственная только и позволяла представлять формы еврейской религиозной жизни на экране<sup>3</sup>.

В этом контексте фильмы Эйзенштейна, очевидно, нельзя причислить к «еврейским» — с точки зрения декларирования национального или религиозного равенства: в его фильмах не было сентиментальности в духе Шолом-Алейхема по поводу национального и религиозного еврейского быта, который нуждается в «классовом» и «революционном» преобразовании.

В то же самое время очевидна странность: несмотря на свою революционную декларативность и мировое признание, самые «революционные» фильмы Эйзенштейна очень быстро превратились в чрезвычайно редкие, если не сказать, уникальные по показу ленты. Это наводит на размышления о том, что, возможно, за революционной декларативностью «Стачки» (1925) и «Броненосца “Потемкин”» был спрятан еще какой-то другой, абсолютно неожиданный тезис или образ, который «раздваивал» («разваливал») идею «революционного кино», вводил мотивы из области иудаики, еврейского национального и культурного опыта.

Какие факты и сцены из кинофильмов позволяют говорить об этом?

Из биографии Сергея Эйзенштейна известно, что он окончил Рижское реальное училище, а затем учился в Петроградском институте гражданских инженеров. Весной 1917 г. Эйзенштейн был призван на военную службу и зачислен в школу прапорщиков инженерных войск, а после ее расформирования 18 марта

1918 г. был призван в ряды Красной армии и в сентябре выехал с эшелона на Северо-Восточный фронт.

О влиянии Гражданской войны на творческое сознание Эйзенштейна не написано практически ничего. Тем не менее, известно, что до августа 1920 г. он жил в теплушках или на случайных остановках строительных организаций, наблюдая лично, что несла Гражданская война мирному населению бывшей империи, а особенно еврейскому. Ужасы той войны мы можем представить, обратившись к мемуарам и художественной литературе тех лет («Конармия» И. Бабеля, «Бег» М. Булгакова).

Например, Ю. Левинг исследует описания насилия, направленного против евреев и женщин, появившиеся в текстах разных авторов в первые годы революции, а также обострение антисемитских настроений в период Гражданской войны на материале бесконечных поездов, теплушек, красноармейцев — всей бывшей Российской империи, которая как бы превратилась в единое «кочующее» тело<sup>4</sup>.

Приведем несколько иллюстраций, характеризующих реальность тех лет.

В знаменитом дневнике «Окаянные дни» ироничный и едкий И. Бунин записал 12 мая 1919 г.: «Вчера говорили, что в Одессу приехал “сам Троцкий”... прибытие вождя окрылило всех рабочих и крестьян Украины...»<sup>5</sup> Однако говорили, что в Николаеве идет еврейский погром. Очевидно, не всех крестьян Украины «окрылило прибытие вождя». Еврейский погром оказывается у Бунина в тесной связи с большевистской властью и повторяется как «мотив» десятки раз, становится как бы «постоянным эпитетом» описания этой новой власти.

28 апреля 1919 г. в Одессе Бунин снова записывает: «У меня был Юшкевич. Очень боится еврейского погрома. Юдофобство в городе страшно»<sup>6</sup>.

2 мая, Одесса. Бунин записывает: «Еврейский погром на Большой Фонтанке, учиненный одесскими красноармейцами... Убит Моисей Гутман, биндюжник, прошлой осенью перевозивший нас с дачи, очень милый человек»<sup>7</sup>. По бунинскому тексту видно его глубокое сочувствие к евреям, вообще страдающим людям, а определение новой власти, которое напрашивается из его текстов, — то, что новая власть — это прежде всего власть «антисемитская», насильственная и кровавая.

Образ 1905 г., восстания матросов, вылившегося в еврейский погром, косвенно описаны В. Катаевым в известной повести «Белеет парус одинокий». Это было едва ли не единственное легальное описание еврейского погрома в Одессе, существовавшее в советской литературе. Как помнят многие, там семья украинца, одесского интеллигента Бачея укрывает от погромщиков своих соседей евреев. Катаев, находившийся во время революции в Одессе, описывал те же события, о которых вспоминают И. Бунин и М. Волошин.

Несомненно, Эйзенштейн не мог не знать о массовых еврейских погромах в период революции и Гражданской войны, а на уровне семейных рассказов он должен был быть также осведомлен о еврейских погромах в России 1880-х гг.<sup>8</sup> Жестокими еврейскими погромами сопровождалась русская революция 1905 г. (о чем в советское время принято было умалчивать), так же как и Гражданская война, развернувшаяся после прихода большевиков к власти в 1917 г. Вместе с тем Эйзенштейн не мог не принимать во внимание и тот факт, что после прихода большевиков к власти его отец эмигрировал, выразив тем самым неприятие новой власти и поставив своего сына в положение «сына эмигранта».

Не мог Эйзенштейн не принимать к сведению и то, что с 1922 г. н и к а к о г о и н о г о искусства, кроме «пролетарского», в «стране большевиков» быть не могло, что все религии и национальности объявлялись «пережитком прошлого», а из одесского порта уже ушел тот самый знаменитый «философский пароход», увезший из России навсегда наиболее видных интеллектуалов современности — философов, богословов, писателей, университетских профессоров, сама принадлежность которых к высокой культуре объявлялась «контрреволюцией».

В пространстве столкновений этих противоречивых «знаний» — эмоционального знания о зверствах и проявлениях антисемитизма в среде новой власти и рационального понимания невозможности противостоять репрессивному аппарату этой власти, а также необходимости скрывать собственное этническое и социальное происхождение формируется, на наш взгляд, глубинная «травма» Эйзенштейна. Травма эта, этническая и религиозная по природе, однако, в силу невозможности ее непосредственного выражения в условиях доминирования большевиков принимает вид «социальной» или «политической». В такой ситуации одним из мотивов создания «нового» кино для Эйзенштейна становится поиск возможного — с точки зрения политической обстановки, и адекватного — с художественной точки зрения, языка для выражения этой травмы и того глубинного знания о насилиях власти, которое Эйзенштейн получил во время войны.

В качестве языка выражения «травмы этнической» Эйзенштейн, на мой взгляд, выбирает язык «травмы социальной», т. е. классовой борьбы рабочих, которая оборачивается насилием против мирных жителей. Этот язык, возможно, видится Эйзенштейну как наиболее «безопасный» в силу того, что базовой категорией языка советской тоталитарной культуры сразу стала оппозиция свой—чужой, которая решалась на материале классовых конфликтов.

Несомненно, изображение еврейства на экране не могло быть открытым в ситуации, когда советская власть декларировала стирание национальных и религиозных различий, создание интернационального общества и замещение любого рода различий прошлого (религиозных, этнических и пр.) классовыми интересами настоящего.

В какой форме национальное, религиозное и идеологическое пересекаются в творчестве этого художника кино? К а к о й образ революции остается в памяти после просмотра самого знаменитого «Броненосца “Потемкин”»? Кто его герои и центральные персонажи?

Четыре персонажа оказываются в центре внимания зрителя в известном эпизоде на одесской лестнице: маленький мальчик, упавший на землю, люди его заслоняют, а через мгновение режиссер показывает, что там уже никого нет — толпа растоптала ребенка.

Второй герой эпизода или, вернее, героиня — это молодая черноволосая женщина еврейской внешности, которая, обезумев от горя, берет на руки уже мертвого ребенка и идет навстречу казакам. В фильме это сопровождают титры: «Не стреляйте!» Женщина несет ребенка на вытянутых руках: «Моему мальчику очень плохо!» Казаки стреляют. Женщина пытается прикрыть ребенка в коляске, ей это не удается, и зритель видит коляску, скачущую вниз по ступенькам лестницы.

Третий важный персонаж — трагическая фигура пожилой женщины в пенсне, которая, очевидно, веря в универсальность гуманизма, предлагает окружающим ее людям: «Пойдемте, упросим их!» (т. е. казаков). В следующем кадре зритель видит ее разломанное пенсне и разорванный глаз<sup>9</sup>.

И наконец, безногий мужчина-инвалид, который в противостоянии казакам оказывается в одном ряду с женщинами и детьми, т. е. беззащитными и уязвимыми героями. Безногий чистильщик сапог в окружении одесских женщин привносит восставший корабль. Потом появляются солдаты с ружьями, и режиссер показывает только их ноги в сапогах, которые неумолимо, ступень за ступенью, надвигаются на мирную толпу, как бы визуальнo противопоставляя солдатские ноги как способность к хождению — безногому и зависимому герою. Логика сюжета никак не объясняет расстрел, однако сам расстрел происходит столь грубо, жестоко и бесчеловечно, что навсегда врезается в память.

Какой же образ русской революции прочитывается в фильме «Броненосец “Потемкин”», если после просмотра фильма самым ярким остается эпизод расстрела мирных жителей, женщин с очевидно еврейской внешностью, безногого мужчины и ребенка в коляске? И кто же на самом деле является героем фильма — матросы или безоружная толпа одесских жителей? Не есть ли революция «по Эйзенштейну» собирательный образ людей, которые в наибольшей степени пострадали в период революции? А появление ребенка в кадре — скрытая аллюзия к Достоевскому, проповедовавшему, что даже самая благая цель не может оплачиваться слезинкой ребенка?

Если рассмотреть ранние фильмы Эйзенштейна в психоаналитической перспективе, то становится очевидным, что главные «герои» его фильмов («Стачка», «Броненосец “Потемкин”») — это, во-первых, массы (еврейские, рабочие или женские), а во-вторых, насилие — насилие, примененное властью по отношению как к тем самым массам (этническим — еврейским или религиозным), так и к индивидууму.

Еще одну аллюзию, на мой взгляд, можно увидеть в фильме Эйзенштейна: апелляцию к известному высказыванию Пушкина «не дай бог пережить русский бунт, бессмысленный и беспощадный». «Русский бунт» (Октябрьская революция) оказывается беспощадным в первую очередь по отношению группам лиц, наименее защищенным в обществе в силу своего гендерного, этнического, религиозного или физического статуса — к женщинам, детям, евреям, инвалидам, старикам.

Если говорить об источниках визуального ряда Эйзенштейна, то можно предположить, что именно впечатления, полученные Эйзенштейном во время его пребывания в действующей Красной армии, реально увиденные образы погромов (которые описали в своих произведениях Бунин, Набоков, Бабель, Соболев) легли в основу визуального ряда фильмов Эйзенштейна.

Иначе говоря, то, что многие годы считалось содержанием «Броненосца “Потемкин”», — идеологическое повествование о восставших матросах, на самом деле является как бы необходимым клише, формой выражения, камуфляжем, позволяющим рассказать об истинной трагедии мирных и беззащитных людей из еврейских предместий и местечек. У Эйзенштейна классовое становится необходимым языком, а этническое — собственно содержанием.

Подтверждением моей идеи о том, что религиозное и этническое занимало важное место в сознании Эйзенштейна, служит и тот факт, что при подготовке к съемкам «Броненосца» режиссер специально искал в Одессе типаж, который описал так: «Для съемок юбилейной кинокартины “1905 год” требуются натурщики по следующим признакам: 1) женщина, лет 27, еврейка, брюнетка, высококого роста, слегка худая, большого темперамента (на эпизод бундистки)...»<sup>10</sup>

Более того, в черновиках Эйзенштейна существовал г и г а н т с к и й, тщательно разработанный эпизод еврейского погрома (кадры 1—65), который по объему вдвое превышает эпизод на одесской лестнице, а по трагизму вообще не имеет аналогов в советском кино. Разумеется, если бы он был снят, это был бы художественный документ огромной обвинительной силы, так как одно дело — з н а т ь о погромах из книг и историй очевидцев, а другое дело — в и д е т ь это на экране.

Приведу только несколько наиболее приемлемых и шадящих наше восприятие фрагментов из этого несостоявшегося эпизода еврейского погрома, найденного в черновиках Эйзенштейна:

«1905 год. Постановочный сценарий. Идет крестный ход. ...В толпе — хулиганы. Переодетые городовики, черносотенцы... По всей улице тревожно закрываются ставни... Напуганный хозяин-христианин выносит портрет царя. ...Предлагает главарю шайки деньги. Тот берет. У него в руках список квартир евреев и русских-революционеров. ...Толпа подходит к другому еврейскому дому. Начинается погром.

В разграбленной комнате с раздробленной головой лежит полуумирающий старик. Обезумевшая дочь... Громила приближается... Хватает девушку за волосы... Умирающий отец подползает к двери. Видит, как насилуют его дочь...

Разгром лечебницы доктора Рохлина. Больных, не имеющих крестов, выбрасывают из окон...

Паника в синагоге. Лошади врываются в синагогу. Давят народ... цадику раскроили череп... Черносотенцы поджигают театр. Люди выбрасываются из окон... Крыша театра рушится... Полный мрак. Медленно выплывает надпись: «Царствуй на страх врагам».

Город потерял 4000 убитыми и 10 000 изувеченными»<sup>11</sup>.

Очевидно, что вставь Эйзенштейн такой фрагмент, — это был бы страшный визуальный текст-обвинение против антисемитизма; возможно, именно по этой причине этот эпизод никогда и не был поставлен; даже чтение сценария, сгущение эпизодов насилия в нем вызывает ужас.

Если оперировать фрейдистской концепцией бессознательного, то рисковно предположить, что наблюдения периода Гражданской войны (и красные, и белые формирования отличались в этот период особой жестокостью) оказали глубочайшее травмирующее воздействие на психику Эйзенштейна, которое в силу социальных и личных причин не могло быть обнаружено и выражено открыто.

Создание фильмов, эмоциональным центром которых каждый раз оказывается акт насилия властей против мирных, безоружных и незащищенных людей, концентрация боли и аллюзии к этническому происхождению героев — еврейству, для Эйзенштейна было формой защиты внутреннего *ego* от собственных воспоминаний о военном насилии, попыткой сублимировать ужасы, увиденные на войне и в период революции. Еврейство в ранних фильмах Эйзенштейна становится концентрированным выражением незащитности и жертвенности людей перед насилием.

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале статьи, мы должны сделать заключение, что, очевидно, этот скрытый, подсознательный мессидж в фильмах Эйзенштейна был-таки почувствован (возможно, не прочитан, но осутим) властью. Идеологически «правильное» по форме, кино Эйзенштейна было «этническим» и «религиозным» по содержанию, и фактически оно было об опыте

отношений (еврейской) нации с властью — сначала российской, а затем и советской.

Авангардистская эстетика и революционный пафос эйзенштейновского кино оказывались формой шифра, который скрывал этнические ресурсы творчества и религиозно-этнический символизм образов Эйзенштейна. Подсознание великого режиссера, опыт коллективного еврейского этнического знания оказывался активно задействованным в его творчестве, каждый раз как бы прорываясь сквозь идеологию и этим, возможно, раздражая советских цензоров. Даже в тех случаях, когда эпизоды лишены еврейских аллюзий, сама метафорика фильмов выглядит как едкая сатира на большевистскую мифологию (например, сцена конспиративного собрания в сортире в «Стачке»), очевидно, благодаря парадоксальности мышления Эйзенштейна. Этим и объясняется, на мой взгляд то, что фильмография всемирно знаменитого мастера практически была снята с экрана советского телевидения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Пер. с фр. М., 1982. Т. 4. Послевоенные годы в странах Европы, 1919—1929.

<sup>2</sup> *Александров Г.* Эпоха и кино. М., 1976. С. 84.

<sup>3</sup> Следует заметить, что изображение украинцев и Украины на советском экране долгое время происходило приблизительно в таком же духе, следовательно, можно говорить о неких универсальных схемах изображения «национального» в период большевизма.

<sup>4</sup> О теме погромов и насилия в поездах и во время Гражданской войны см.: *Левинг Ю.* Вокзал—гараж—ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. М., 2004.

<sup>5</sup> *Бунин И.* Окаянные дни. М., 1991. С. 98.

<sup>6</sup> Там же. С. 85.

<sup>7</sup> Там же. С. 87.

<sup>8</sup> Согласно Абрахаму Ашеру, только за шесть недель осени 1905 г. по России прокатилось более 690 еврейских погромов, в результате которых было убито более 800 человек, более 7000 покалечено и нанесено убытков на 62 млн рублей (см.: *Ascher A.* Anti-Jewish pogroms, 1905—1907 // *Jews and Jewish life in Russia and Soviet Union* / Ed. Y. Ro'i. Oxford, 1995).

<sup>9</sup> О раскадровке планов см.: *Садуль Ж.* Указ. соч. Т. 4. С. 365—378.

<sup>10</sup> Цит. по: *Черненко М.* Кинематографическая история еврейства в СССР. М., 1997. См также: «Броненосец “Потемкин”»: Сб. М., 1969. С. 5.

<sup>11</sup> Цит. по: *Черненко М.* Указ. соч.